


## El teatro y sus refugios

Por Diego Cazabat

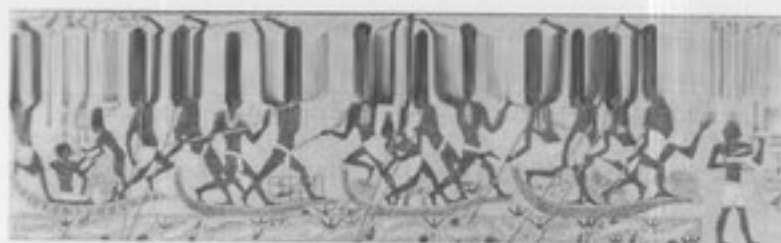
Una reflexión sobre los diferentes marcos donde puede desarrollarse la práctica teatral. Algunas de las relaciones y diferencias entre ellos. Una valoración de lo grupal como continente propicio para que dicha práctica se profundice y desarrolle, favoreciendo la dinámica del proceso creativo del actor.

Una cuestión que desde hace tiempo me interesa observar particularmente, es las diferentes maneras que las personas encontramos de hacer teatro. Cuando digo esto, no estoy, en este caso, hablando de las diferencias que un espectáculo puede tener en relación con otro, más bien me refiero a las diferentes maneras que las personas que hacen teatro encuentran para agruparse y generarlo y la implicancia que esto tiene desde todo punto de vista.

El teatro como disciplina artística, necesita para desarrollarse de un marco ajustado que pueda contener los procesos de creación. Ese marco es, básicamente, el acuerdo de algunas bases que

definen prioridades, los límites que definen el trabajo.

El trabajo se define por el marco que lo contiene, de manera que los diferentes marcos definen trabajos diferentes, sub-culturas diferentes (las academias, los diferentes tipos de grupalidades, compañías y agrupaciones) y también define a los sujetos que lo llevan adelante y las relaciones entre ellos. Puedo decir, entonces, que dentro de lo que llamamos teatro aparecen innumerables maneras de hacerlo y, cada una de ellas, planteará procesos, resultados y procedimientos distintos. Así, nos podemos encontrar con personas que se agrupan para generar sólo un espectáculo, después del cual se desagrupan, para



volver a agruparse con otros para uno nuevo, y así sucesivamente. En algunos casos, los actores son convocados y contratados por estructuras o teatros oficiales, conformando elencos para realizar algún montaje dirigido por un director, previamente elegido por esa estructura. En este ejemplo, hay una serie de problemas resueltos desde el punto de vista de la producción: salarios, realización, espacio donde se representará, etc.

En algunos países, diferentes directores son convocados y rentados por las universidades de artes escénicas, para realizar puestas en escena con actores-estudiantes. En estos casos se trata de un teatro no profesional (no en el sentido de ganar o no dinero), ya que estos montajes se encuadran como una experiencia dentro del proceso de aprendizaje que el actor-estudiante realiza y, como tal, tiene reglas y objetivos relacionados con ese marco. Dichas academias proveen muchas veces equipamiento técnico y dinero, además de facilitar el espacio para ensayos y representación.

Hay otras maneras de agruparse para hacer teatro. Existe el

concepto de compañía o grupo estable, que presupone un trabajo a largo plazo. Este concepto fue desarrollado por Stanislavski como la base del teatro profesional de nuestro siglo. Dentro de esta manera de agruparse, uno puede encontrar diferencias entre los grupos o compañías y son estas diferencias las que definen los perfiles particulares de aquellos.

Independientemente del perfil que cada grupo tenga, el hecho que algunas personas se unan para generar teatro de esta manera y que esa grupalidad se mantenga más allá de un espectáculo, motiva e invita a los integrantes a pensar en otras cuestiones relacionadas con la producción y con el hecho de sobrevivir como grupo que intenta desarrollar un trabajo, que no es sólo la creación de espectáculos. La falta de recursos y la crisis económica, cada vez más profunda de algunos países empobrecidos, como es el caso de los latinoamericanos, no facilita esta tarea.

Desde mi visión, la construcción grupal, por plantear estos desafíos, entre muchos otros, hace eje en el desarrollo de las per-

sonas que conforman el grupo. No se trata sólo de incorporar una serie de elementos técnicos relacionados con el oficio del actor, ni de crear espectáculos, sino que la compañía enmarca también el desarrollo y formación autodidacta del sujeto en otros niveles. Esto, entre otros elementos, diferencia estas grupalidades de las formas mencionadas anteriormente.

Sin desconocer todas las formas posibles de relacionarse con el hecho de hacer teatro, me propongo, ahora, apoyándome fundamentalmente en la experiencia que vengo desarrollando con *Periplo, Compañía Teatral*, mi grupo, reflexionar sobre algunos puntos, desde esta perspectiva. La tarea en grupo plantea la necesidad de establecer un programa de trabajo centralizado y sistemático que, desarrollado en el tiempo, permita sacar conclusiones atribuyendo a una síntesis cada vez más ajustada. Dentro de este programa se abre la posibilidad de que el actor aborde una zona distinta a la de la creación artística. Esta zona es la que, habitualmente, se denomina trabajo de entrenamiento o sobre sí mismo, si acudo a Stanislavsky. Esta zona del trabajo del actor en el contexto del grupo no tiene por qué estar vinculada directa y necesariamente a la creación del espectáculo (en todo

caso son diferentes zonas del trabajo que se unen en el actor que las practica), es más bien, la tarea personal que hace a la formación del actor para seguir entendiendo algunos elementos que hacen a su oficio.

Este trabajo personalizado, que se desarrolla dentro de la compañía, vendría a ser como un espejo donde el actor puede ver reflejadas sus limitaciones y así reconocerlas. Las limitaciones que aparecen y son reconocidas en cada uno, producto de la tarea que se desarrolla, son el campo de trabajo. El encuentro con las propias limitaciones es un punto difícil y complejo, porque su base no está relacionada al actor y su técnica sino a la persona, al hombre. Son limitaciones personales que aparecen y van más allá de una cuestión de resolución técnica. Trabajar sobre ellas tiene que ver, fundamentalmente, con la posibilidad de aceptarlas, de aceptarse. La técnica del actor, entonces, no tiene ningún valor en sí misma sino que es una herramienta, una palanca para abrir nuevos lugares en uno, hasta ahora desconocidos. De otro modo no cumple su función.

De esta manera, la compañía se transforma en un lugar donde las relaciones entre los integrantes no son de tipo especulativas (lo dominante en la vida

cotidiana), por el contrario, necesitan de rigor y honestidad. La mirada del grupo sobre cada uno de los integrantes es el anti-cuerpo contra el ocultamiento y el auto-engañó. En este marco, el trabajo en grupo plantea otro tipo de relación dentro de su frontera (entre los integrantes) y hacia fuera de ella, es decir, en el contexto social donde está inmerso.

En el trabajo que la compañía lleva adelante, se abre una serie de preguntas que son las que lo alimentan y orientan.

Algunas de ellas están vinculadas a la siguiente reflexión: si el teatro no es la vida (en un sentido diario y usual) sino que es una construcción que tiene como protagonista central al actor y su acción desarrollada en un tiempo-espacio diferente. ¿cómo lograr que algo que es una construcción (el espectáculo por ejemplo) pueda ser espontáneo, vivo?

Sin la intención de extenderme en este punto, es posible hallar el modo de encontrarnos vivos a través del comportamiento en escena, o como comenta L. O. Burnier sobre una reflexión de Mikel Dufrenne, esta construcción que es el teatro *"deberá encontrar en su mecanismo interno de funcionamiento, una determinada organicidad, que nos dé la sensación de fluidez, de continuidad o discontinuidad, de convulsión equivalente al flujo de vida... La sensación*

*de vida"*<sup>1</sup>.

Como decía, cuando nos referimos a esta construcción es inevitable pensar en el sujeto que la lleva adelante, es decir, el actor. La acción es su herramienta fundamental. En palabras de Raúl Serrano *"la acción es el elemento por el cual se salta de la abstracción al terreno de la construcción objetiva."*<sup>2</sup> En este terreno, quizá el mayor logro de Stanislavski haya sido entender y manifestar algo que hoy parece obvio conceptualmente, aunque a juzgar por lo que habitualmente observo, no tanto en la práctica. Su búsqueda, en el afán de encontrar algunas respuestas o herramientas para el trabajo del actor, lo llevó a entender que así como las emociones no dependían de nuestra voluntad, la acción física sí dependía de ella. Esto que parece, simple y que desde cierto punto de vista lo es, derivó en una serie de cuestionamientos y enfoques que, aún hoy, son objeto de polémica y discusión.

El trabajo del actor con respecto a la acción física, es hacer de ésta una estructura compleja, estructura que no es unidireccional. El que sea consciente y voluntaria, transformadora, que se desarrolle en presente, que tenga una utilidad concreta y que se trascienda a sí misma (es decir que no sea en sí misma), son elementos que le dan carácter de

acción y la diferenciación, por ejemplo, del movimiento.

El trabajo del actor, y específicamente, la acción física ejecutada por él, está compuesta por lo que Stanislasky denominaba *plano interior* y *plano exterior* o, en términos de Eugenio Barba una *dimensión interior* y otra *física o mecánica*. La primera está relacionada a las motivaciones y disparadores que la impulsan y la sostienen y, también, se relaciona con las transformaciones, imprevisibles y del instante, que experimenta el actor al llevarla adelante, al ejecutarla.

En la dimensión física aparece la construcción precisa y en los detalles de la línea de acción o partitura, rigurosamente estructurada e incorporada, en la que todo este juego de tensiones está contenido. En la unidad entre estas dos dimensiones está el trabajo del actor. Dos caras de la misma moneda. Precisión y espontaneidad en el acto.

Todas las motivaciones que impulsan la acción, no son necesariamente expuestas en la dimensión física, más bien son aquellas cosas que, podría decir, pertenecen al secreto del actor. El actor

necesitará de una gran motivación personal, en la que están en juego cosas concretas de su mundo, para impulsar su acción y llevarla adelante. De este modo, la acción se torna necesaria, en el sentido que, al ser ejecutada, transforma a quien la concreta y, en el caso de no ser ejecutada, al ser necesaria e ineludible, igualmente transforma por el registro de su ausencia. También se puede pensar las acciones como reacciones. Esto es como trabajar indirectamente sobre la acción. Sería como crear y establecer los innumerables estímulos externos para que el actor, al registrarlos y tomarlos, reaccione con acciones físicas.

En la acción, por ser una estructura compleja, conviven fuerzas y componentes opuestos, componentes que se manifiestan en una serie de inter-reacciones en la dimensión externa de la acción. Lo fundamental, entonces, está en lo que se opone a aquello que voy a hacer. De ese modo lo que termina siendo la acción manifiesta, es la resultante de la lucha con todos aquellos componentes internos y físicos, que se resisten a que el acto sea cometido.

En ese juego de tensiones



que el actor protagoniza al ejecutar su acción, en ese juego de oposiciones y permanente desequilibrio, la acción desarrollada por el actor tiene valor por lo que oculta en eso que se termina manifestando como tal.

En este punto se presenta una cuestión. Uno puede entender y definir conceptualmente la acción física, pero eso no significa, necesariamente, que pueda ejecutarla rigurosamente. O mejor, la ejecutará dentro de sus posibilidades o dicho de otra manera en el marco de sus límites. Como antes decía, el reconocimiento de estas posibilidades y limitaciones, está relacionado, de manera fundamental, con el trabajo que el actor realice sobre sí mismo diariamente. Esta concepción relativiza, de alguna manera, cuestiones como el "talento". Sin entrar en la discusión relacionada con la existencia o no de este elemento, lo cierto es que éste no depende de nuestra voluntad. En la hipótesis de que exista, se nace o no con él, en consecuencia no vale la pena perder tiempo en atenderlo. De todo lo que se viene planteando, se desprende que lo único que podemos hacer es ocuparnos de lo posible en cada uno y esto es comprender y aceptar el lugar y limitaciones que uno como actor tiene y trabajar para sobrepasarlas, es decir, para ampliar la

frontera de lo posible en cada uno de nosotros.

La única forma de resignificar una cosa es acercarse a ella. El trabajo de entrenamiento no resuelve el problema del actor. Esto es un mito. Sólo puede ser un campo fértil donde aparece la posibilidad de reconocer la distancia con nuestro propio mundo, nuestra propia humanidad, nuestros impulsos, e intentar un acercamiento.

El poder resignificar esto, en la zona de la creación artística, es un proceso distinto, que plantea el abordaje de variables y problemas diferentes e inherentes a la creación.

Ahora, volviendo al principio de este escrito y retomando la cuestión de las diferentes maneras de agruparse para hacer teatro, puedo observar algo que aparece como contradictorio, aunque responde a causas materiales, que podría sintetizarlas en "presiones del mercado". Me refiero a que en las estructuras oficiales o incluso en las universidades, están los medios para poder realizar procesos, lo suficientemente largos, relacionados con la creación y así profundizar el trabajo que llevan adelante, ir más allá de lo conocido y sacar conclusiones que iluminen nuevos lugares. Tienen lo necesario para poder hacerlo, sin embargo, pocas veces ocurre.



Afortunadamente, en las compañías con un perfil definido, aparece esta posibilidad, aun en la falta de recursos. Hay elementos relacionados al oficio del actor que necesitan una atención a largo plazo. En la compañía o grupo se da esta alternativa.

El grupo, de esta manera, tiene la posibilidad de definir sus propios ejes y, aunque existe la posibilidad de desviarse, también tiene construido el marco que le permite aprender del propio error. La realidad de trabajar a largo plazo, le permite entrar en la dialéctica del "error corregido", en oposición a otros procesos que, por su corto tiempo, no dan la posibilidad de que esto ocurra. El maestro polaco Jerzy Grotowski, enfocando en el actor y refiriéndose a la cuestión del

corto tiempo dedicado al proceso de creación de un espectáculo plantea lo siguiente: *"...los actores no tienen la posibilidad de encontrar algo que sea un descubrimiento artístico y personal. No pueden. Así que para defenderse tienen que usar lo que ellos ya saben, y que les ha dado un éxito. Es decir, trabajan sobre lo que ya conocen y esto va en contra de la creatividad. Porque la creación es descubrir lo que no se conoce. Este es el punto clave acerca de la necesidad de compañías. En ellas hay la posibilidad de renovar los descubrimientos artísticos."*<sup>3</sup>

Como decía, hay diversas formas de juntarse para hacer teatro y cada una de estas formas plantea procedimientos y búsquedas diferentes. Ninguna descarta necesariamente a la otra. Lo seguro es que cada una está al servicio y da prioridad a distintas



cuestiones. Con la compañía o grupo que se propone permanecer, aparece la alternativa de generar un trabajo sistemático, crear

un campo fértil para su desarrollo y el de sus integrantes. Es regar la planta en vez de podarla.

---

Diego Cazabat. Director, actor y profesor de actuación. Director de Periplo, Compañía Teatral. Presidente de El Astrolabio Teatro (Centro de Investigación Teatral, Bs. As., Argentina). Profesor de IUMA (Instituto Universitario Nacional del Arte), de la Universidad del Salvador y de la Escuela de Arte Dramático de la Ciudad de Bs. As. Investigador en el área de las artes escénicas.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barba, Savarese: *El arte secreto del actor*. Edit. Escenologia.  
Brook, Peter: *La puerta abierta*, Edit. Alba. España.  
Barba, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*, Edit. Firpo y Dobal.  
Revista *Máscara* Nro. 16. Año 1994. Número dedicado a R. Cieslak.  
Serrano, Raúl: *Tesis sobre Stanislavski*, Edit. Escenologia.  
Meyerhold: *Textos teóricos*, Edición de J. A. Hormigón.  
Revista *Máscara* Nro. 11-12. Enero 1993, Editada por Escenologia.  
Burnier Pessoa de Mello, L. O.: *A arte de ator: da técnica à representação*. PUC/São Paulo. 1994.  
M. de Marinis: *El nuevo teatro*, Edic. Paidós, Bs. As., 1947-1970.

#### CITAS

- <sup>1</sup> Sartori Burnier, Luis.O. *A arte de ator: da técnica à representação*. PUC/São Paulo. Año 1994. (Pág.: 22)
- <sup>2</sup> Serrano, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski*. Año 1996. Editado por Col. Escenologia. México. (Pág.: 199).
- <sup>3</sup> Ceballos, Edgar. *Principios de dirección escénica*, Editado por Col. Escenologia. Artículo: *De la compañía teatral al arte como vehículo*. J. Grotowski. (Pág.: 285)

